

## Escambo de ideias: ações performáticas colaborativas do subprojeto Teatro

Aline Ferraz<sup>1</sup>

Vera Lúcia Bertoni dos Santos<sup>2</sup>

O mundo Um homem da aldeia de Neguá, no litoral da Colômbia, conseguiu subir aos céus. Quando voltou, contou. Disse que tinha contemplado, lá do alto, a vida humana. E disse que somos um mar de fogueirinhas. O mundo é isso – revelou. Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo (GALEANO, 2002).

Neste texto são apresentados registros realizados a partir da experiência de observação da ação performática colaborativa denominada “Escambo de Ideias”, proposta pela equipe de bolsistas do subprojeto Teatro<sup>3</sup> do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que teve a sua passagem bem marcada como parte da atividade intitulada “Feira de Ideias”, programada no evento *PIBID em movimento: trânsitos e mixagens na formação inicial e continuada da docência*, do XIV Seminário Institucional do PIBID-UFRGS, ocorrido na UFRGS, em agosto de 2017.

---

<sup>1</sup> Bolsista de Iniciação à Docência; subprojeto Teatro; Colégio Estadual Marechal Floriano Peixoto; autora das fotografias que ilustram o texto; contato: [aline.ferraz@ufrgs.br](mailto:aline.ferraz@ufrgs.br).

<sup>2</sup> Profa. Coordenadora do subprojeto Teatro; Departamento de Arte Dramática; contato: [bertonica@gmail.com](mailto:bertonica@gmail.com)

<sup>3</sup> Estudantes de Licenciatura em Teatro do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS: Aline Ferraz, Aloisio Dias da Silva, Carla Maria Moreira Cassapo, Daniel Gustavo Oliveira Gonçalves, Flavia Reckziegel Kucera, Gildo Joaquim Carvalho dos Santos, Hayline da Rosa Vitoria, Jardel Rocha da Silva, Ketelin Abbady Moraes da Silva; Lauro Francisco Fagundes Ferreira; Mayura Antunes de Matos e Raysa Lemos dos Santos; Supervisoras das escolas parceiras do PIBID: professoras Priscila da Silva Correa, do Instituto de Educação General Flores da Cunha e Silvia Regina Ferrari Lucas Alves, do Colégio Estadual Marechal Floriano Peixoto; e a coordenadora, professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos.

O propósito do texto é reconstituir acontecimentos e preservar memórias de encontros ocorridos na tarde inaugural do evento, que evidenciam trocas sensíveis entre professores de teatro em formação e seus espectadores visitantes, relacionando-os a reflexões provenientes de referenciais do campo dos estudos teatrais, que compreendem a noção de *performance*.

A perspectiva de participação na atividade Feira de Ideias motivou a proposta do “Escambo de Ideias”, idealizada coletivamente pelo grupo de bolsistas de Teatro. A intenção da trupe dos “teatreiros” era compartilhar com colegas do PIBID de outras áreas e membros da comunidade presentes ao evento práticas e reflexões relacionadas ao teatro, de forma conectada a princípios que envolvem os estudos teatrais na contemporaneidade, especialmente no que se refere ao campo que atualmente se denomina Pedagogia do Teatro.

A proposta era realizar uma intervenção coletiva, de cunho cênico e performático, que possibilitasse explorar diversos temas emergentes em discussões travadas em encontros semanais do subprojeto de Teatro. Nesse sentido, alguns bolsistas propuseram composições performáticas individuais; outros ficaram responsáveis por organizar o espaço e recepcionar o público visitante; e outros disponibilizaram-se a registrar os acontecimentos através de notas e imagens em vídeo e fotografia. As propostas individuais seriam realizadas de forma simultânea, ocupando um mesmo espaço cênico, que abrigaria a “ação performática coletiva”. Estabelecidas algumas combinações referentes ao material a ser usado em cena e à preparação do espaço, solicitou-se à organização do evento a reserva de uma sala ampla e sem móveis, que propiciasse compor os diferentes espaços cênicos das performances.

## **Acolhimento**

Na manhã do dia 7 de agosto, assim que nos reunimos no local do evento para preparar o espaço que acolheria os visitantes da feira, que chegaríamos à tarde, verificamos que o espaço que nos fora designado não era dos mais apropriados ao trabalho que havíamos idealizado – as dimensões reduzidas e a falta de estrutura da sala de aula restringiam as possibilidades de ambientação, iluminação e climatização necessárias à “instalação” pretendida – e que a ocupação exigiria adaptação. Até ali, nada de novo. Afinal, as realidades adversas da nossa educação pública, e do teatro local, exigem uma postura de constante adaptação às dificulda-

des, de superação de desafios em prol do trabalho que se deseja empreender. Fomos acostumados a lecionar e a fazer teatro na urgência, na crise, na vontade, no imprevisto.

Com muito imprevisto e algum esforço de adaptação, conseguimos deixar a sala um pouco mais aconchegante, mas ainda era insuficiente para compor as cenas de forma individualizada e acolher os espectadores visitantes exigia que restringíssemos a quantidade de *performances*. Descobrimos, então, que uma das salas ao lado estaria liberada. Tratava-se de um espaço mais amplo e arejado, que dispunha de alguns recursos que nos permitiam compor os ambientes. E resolvemos “fazer a mudança”. Num clima de cumplicidade e parceria, a outra sala foi rapidamente invadida, ocupada, transformada e “ressignificada”. A sala foi, de fato, o primeiro “escambo”.

As janelas do novo espaço foram vedadas, de modo a barrar ou a neutralizar a luz do dia, e o ambiente foi iluminado por diversas luzes indiretas, difusas, que delimitavam os espaços onde se desenvolveriam as *performances*: um abajur com um véu, pendendo do teto, um vídeo projetado na parede, uma guirlanda de luzinhas coloridas, uma “luz de escrivinha”. Os *performers* ocuparam seus lugares, dispondo objetos, assumindo posturas. Um cheiro de café passado na hora espalhava-se pelo ambiente, despertando outras memórias e sensações pelo sentido do olfato. E havia mesmo café fresco e quente para oferecer aos nossos visitantes. Tudo ali parecia querer comunicar algo: o ambiente, os detalhes de cada espaço cênico, os corpos, os olhares e os gestos.

Do lado de fora da sala, em frente à porta, que permanece fechada por estratégia de recepção, uma faixa anuncia: “ESCAMBO DE IDEIAS”. No corredor, alguns anfitriões convidam os passantes a entrar, encorajando alguns, que se mostram desconfiados diante da porta fechada. Os visitantes interessados são introduzidos com cuidado pela porta, que é entreaberta e logo fechada, a cada entrada, na intenção de assegurar um lugar recluso, de encontro e intimidade, cercado de atenções.

No interior do ambiente, outro anfitrião incumbe-se de recepcionar cada visitante, dando-lhe boas vindas, fornecendo-lhe breves e lacunares explicações sobre as possibilidades de interação ali propostas e fazendo as “honras da casa” – que incluem acolher e acompanhar o visitante, até que ele acostume o olhar à penumbra, e oferecer-lhe um cafezinho. A maioria dos espectadores aceita e logo se ambienta, passando a transitar pelo espaço por conta própria, em buscas por escambos, num misto de curiosidade e receio das surpresas que o espaço parece guardar.



A entrada no ambiente descortina aos visitantes um universo rizomático e caleidoscópico, pulsante, inusitado em toda a sua complexidade. O lugar já não é mais uma sala de aula e nem um espaço teatral convencional. Do caos gerado pelos diversos estímulos e presenças, emergem raios de memórias, fragmentos de histórias, de pensamentos, afetos e de sensações, concentrados e potencializados em diferentes cantos e recantos.

A artista e pesquisadora Eleonora Fabião refere-se ao chamado “corpo cênico”, capaz de potencializar o espaço e o tempo em favor das relações a serem estabelecidas no momento da *performance*, aguçando tanto a sua criatividade quanto a sua receptividade.

Para ativar circuitos relacionais, o ator deve trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade. Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um *corpo receptivo*. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro (FABIÃO, 2009, p. 324).

## Histórias de infância

Na parede à esquerda da porta da sala, vê-se uma exposição fotográfica de registros de oficinas, colaborações pedagógicas e apresentações teatrais realizadas em diferentes escolas atendidas pelo subprojeto Teatro. Em

frente à exposição, disposta no chão, uma guirlanda de luzinhas de enfeite em forma de meia-lua, encoberta por um tule branco, sinaliza o espaço da proposta que o cartaz anuncia: “Histórias de Faz-de-Conta”. Sentada no chão, tendo à sua frente um jogo de quebra-cabeças de madeira com as peças quadradas, a *performer* (Raysa Lemos dos Santos) aguarda que os visitantes se aproximem.



Na interação com o visitante, a partir do jogo ou não, a *performer* propõe a “contação” de uma história a partir de memórias da infância: ela inicia pela narrativa de um acontecimento marcante da sua própria infância; e depois propõe ao visitante que faça o mesmo. Os protagonistas alternam-se, as histórias contadas fundem-se, provocam identificações, levando a pensar nas relações entre a verdade dos fatos e a ficção, própria da narrativa.

De acordo com a estudiosa e *performer* Tânia Alice (2012, p. 2), a definição “pioneira em termos de autobiografia” é creditada ao teórico francês Philippe Lejeune (1975), que “definia a ‘autobiografia’ como uma fala em prosa, com a temática do passado e um olhar retrospectivo sobre as memórias de quem escreve”. Numa segunda formulação, Lejeune (1986) especifica tal definição, passando a considerar “‘autobiografia’ todo texto em prosa em que se observa uma identidade nominal entre autor, narrador e protagonista”. Para Alice, “quando estes limites não estão claramente definidos, estaríamos no campo do que Lejeune chama de ‘autoficção’: uma escrita cuja enunciação não é claramente definida, mas deixa pairar uma constante dúvida sobre a identidade de quem narra, bem como sobre a veracidade fatural do relato efetuado”.

O tipo de interação que se estabelece evidencia a potência relacional entre a *performance* e os espectadores, numa perspectiva de diálogo “com uma dimensão maior, social, política e energética, potencializando a capacidade de afetação do gesto artístico” (ALICE, 2012, p. 3.).

### **Momentos de iniciação à docência**

Noutro “nicho” criado no espaço, localizado à frente da porta e demarcado por algumas cadeiras, são exibidas sessões audiovisuais musicadas e comentadas. A projeção veicula imagens (fotografias e vídeos) de momentos de oficinas de teatro, colaborações pedagógicas e apresentações cênicas realizadas nas escolas parceiras do PIBID Teatro, e de intervenções artísticas processadas em diferentes ocasiões.

Dois *performers* (Gildo Joaquim Carvalho dos Santos e Ketelin Abbady Moraes da Silva) convidam os visitantes que se aproximam a acomodarem-se nas cadeiras em frente à projeção e dão início ao vídeo comentado. A partir das imagens projetadas e dos comentários sobre elas, estabelecem-se conversas sobre as ações do PIBID Teatro nas escolas, motivando os visitantes a compartilharem ações realizadas nos subprojetos nos quais atuam.

Descobrem-se interesses em comum, afinidades práticas e teóricas, ideais educativos, desafios, limites e conquistas da docência na educação básica. A partir deles, idealizam-se parcerias pedagógicas entre subprojetos de diferentes áreas do conhecimento, norteadas por anseios comuns de contribuir com a educação de crianças e jovens e experimentar a docência numa perspectiva interdisciplinar.

### **Memórias autobiográficas e a(r)tivismo**

Mais ao fundo da sala tem-se uma mesa de conversa, entre duas cadeiras. Sobre a mesa, uma caixa aberta, contendo o diário do *performer* (volume dourado, de capa dura), um caderno de ideias e um livro – o Livro dos Abraços, do escritor uruguaio Eduardo Galeano (2002). Sentado atrás da mesa está o *performer* (Lauro Francisco Fagundes Ferreira), caracterizado de forma enigmática, lembrando uma vidente (um chambre esvoaçante e um colar de pérolas, e os olhos marcados com caju preto). Ele convida o visitante a sentar-se à sua frente, oferecendo-lhe duas possibilidades de conversa: uma desenvolve-se a partir da escolha de um poema de Galeano, a

ser lido pelo *performer*, e depois comentado pelo visitante; e a outra envolve o diário pessoal do *performer*: parte da escolha de um trecho do diário, um “fragmento” da sua narrativa autobiográfica, implicando a leitura, pelo *performer*, seguida de uma narrativa do visitante, envolvendo memórias pessoais. Desse modo, cada revelação do diário do *performer* implica, do espectador visitante, o compartilhamento das suas intimidades.



Nesse sentido, reflete-se sobre a força do contato estabelecido entre o *performer* e o espectador visitante, em que os disparadores da conversa são memórias escritas no diário de um indivíduo ali presente, com sua vida exposta como um “livro aberto”. A possibilidade de ler o diário era instigante, e o escambo de memórias, inevitável.

A oportunidade de refletir sobre os escritos de Galeano, que trazem as mazelas causadas pela exploração do capitalismo na América Latina, é, no mínimo, desconcertante. A partir da voz do povo latino-americano, com Galeano, evidenciam-se debates sobre acontecimentos do Brasil da atualidade: o (des)governo e seus (des)mandos, afetando a economia, a cultura, o meio-ambiente, a educação e a sociedade. A proposta de trazer o Livro dos Abraços para a mesa de conversa relaciona-se ao princípio de “a(r)tivismo”, conforme Stéphanie Lemoine e Samira Ouardi (2010), compreende a articulação entre arte e ativismo político.



## Jogos de olhar

No centro da sala: o *performer* (Aloisio Dias da Silva) desafia os visitantes silenciosamente, convidando-os ao jogo. Sua proposta ocupa uma pequena mesa coberta por um pano preto, que traz uma placa na qual se lê: “Jogo do Sério”. Em silêncio, frente a frente, olhos nos olhos, os dois jogadores, o *performer* e o jogador visitante, permanecem imóveis, calados. Ato indiscutivelmente revolucionário: sentar-se na frente de um estranho e desafiar-se a permanecer sério, sempre sério até que um dos dois desista, sucumba, “entregue os pontos”. Nos nossos tempos acelerados, o ato de parar e deixar-se ficar ali implica rebeldia e demanda coragem. Por outro lado, o Jogo do Sério é uma brincadeira conhecida, divertida e sem compromissos, que fazemos entre amigos e desde a infância.



O jogo proposto parece criar uma espécie de dramaturgia do silêncio, preenchida por nuances de sensações que explodem internamente, no corpo. Presenças no “aqui e agora”, vertigem, corpos relacionais parados em fluxo energético, numa qualidade especial de comunicação. O *performer* provoca no seu espectador-jogador a experiência de um de corpo cênico, ao mesmo tempo em que é provocado por ele. Conforme Eleonora Fabião (2010, p. 322), trata-se do “corpo da sensorialidade aberta e conectiva”, “cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio”.



## Experiências em arte

Num dos cantos da sala, equilibrando-se nos degraus de uma escada articulada, está um ator (Jardel Rocha da Silva), caracterizado com uma cartola preta e roupas em preto-e-branco, lembrando um “mestre de cerimônias”. Entre medidas e apresentações, ele reúne alguns visitantes em torno de si, propondo-se a contar e ouvir histórias relacionadas a experiências individuais com a arte.

A expectativa é de que as narrativas evidenciem a presença inequívoca da arte na vida, mediante vivências diversificadas que ultrapassem a visão estrita de arte, em prol da compreensão da arte como forma de ver o mundo e agir no sentido da transformação das relações entre os seres humanos.

As conversas entre colegas da licenciatura de diversos campos do conhecimento revelaram descobertas interessantes, que aproximaram as referências de arte dos envolvidos, desmistificando e desnaturalizando noções preestabelecidas de arte. O estudante de Física relatou experiências em dança folclórica gaúcha, vividas desde a infância; a estudante de Biologia referiu-se à prática do desenho. Era unanimidade a presença do teatro e da arte em algum momento das suas vidas: seja nas brincadeiras de criança, seja por utilizar o teatro como recurso de aprendizagem na sua área de atuação.



## “Eu” agressor

Noutro canto da sala, encontra-se uma performer (Flavia Reckziegel Kucera) sentada numa cadeira, de costas aos visitantes e tendo outra cadeira à sua frente. Sua blusa preta estampa um cartão em papel branco, com a seguinte inscrição: JÁ PRATICASTE *BULLYING*? EU JÁ. QUERO TE CONTAR”. Ao seu lado, disposto no chão, outro cartão, com a definição: “*Bullying* é a prática de atos violentos intencionais e repetidos contra uma pessoa indefesa, que podem causar danos físicos e psicológicos às vítimas”.

A proposta de conversar sobre um tema recorrente partindo de experiências pessoais consideradas tabu tem por objetivo favorecer interações significativas entre a performer e os visitantes que se dispuserem a ouvir e compartilhar suas vivências.

Por envolver situações causadoras de transtornos, mágoas e sofrimentos, o *bullying* costuma ser abordado no meio educacional e familiar, e mesmo refletido na mídia, a partir do ponto de vista das suas vítimas. Mesmo cientes que a cada vítima corresponda, no mínimo, um agressor, os programas educativos ou os encaminhamentos no âmbito da família e da sociedade em geral costumam atribuir a agressão a um “outro” – tido como alguém distante ou diferente do “eu”. *Quem pratica o bullying não sou eu. É sempre um outro: alguém a ser educado, neutralizado, punido.*

O filósofo Joan-Carles Mèlich reflete sobre a dificuldade de chegarmos ao “outro”: “Mas o que é o outro? Como é possível entrar em relação com ele? Como se pode falar dele?”. Segundo o autor, “a pergunta pelo outro é uma pergunta primeira”, mas “as respostas que amiúde se tem dado têm sido totalitárias, reducionistas, cênicas” (MÈLICH, 1998, p. 170).

Propondo uma revisão da noção de alteridade, em favor de uma “relação não alérgica com o outro”, Mèlich alerta:

O outro não é nem um oásis nem um inferno. O outro é chamada, interpeção, grito de auxílio. O outro fala em vocativo, o outro exige, porém, sua exigência não é à maneira de uma ordem política e ditatorial. A exigência do outro é um rogo daquele que é frágil e inofensivo (MÈLICH, 1998, p. 175).

A possibilidade de compartilhar experiências de violência, abuso ou agressão do ponto de vista de quem pratica é, por certo, inusitada: causa incômodo e constrangimento; mas, ao mesmo tempo, coloca o narrador numa relação ampliada consigo mesmo e com o seu interlocutor.

## Cultura afro e indígena

Uma mesa baixa e retangular, coberta por uma manta amarela, sobre a qual estão dispostos diversos livros com temáticas africana e indígena e objetos que remetem a essas matrizes, como uma flecha, um pau-de-chuva e pequenos instrumentos de percussão. Atrás da mesa, a *performer* (Mayura Antunes de Matos), uma jovem mulher negra, usando um turbante colorido, convida os visitantes a conversar sobre o ensino das culturas e das sociedades africanas e indígenas na educação básica.

Também vinculada à ideia de “a(r)tivismo”, a proposta reúne reivindicação social e arte, mediante um chamado, uma provocação aos futuros professores, para que se aproximem e possam aproximar seus futuros alunos das culturas dos povos originários do Brasil; para que conheçam as leis que regulamentam o ensino dessas temáticas; para que contem histórias dos nossos antepassados.



Essa “revolução da subjetividade” [...] “não afeta o movimento macro, mas, pela lenta e progressiva contaminação, se infiltra no micro, moldando as subjetividades de maneira criativa” (ALICE; MOTTA, 2012, p. 38). Trata-se de compreender o poder de transformação da arte a ser proposta e vivenciada no coletivo como atividade de resistência.

## O que se diz do que se viu...

A sala esteve sempre repleta de visitas que entravam e saíam. Algumas permaneciam mais tempo, demoravam-se numa ou noutra proposta, saíam e retornavam, trazendo outros visitantes, caracterizando um fluxo inconstante. Eram colegas de PIBID de subprojetos das diferentes áreas, em intensa interação, em escambos de narrativas, emoções e sentimentos que envolveram a todos.

O que se viu foram algumas horas de intensa co-labor-ação (ALICE; MOTTA, 2012), configurando uma “trégua” no cotidiano e nas relações e comportamentos estabelecidos. Nesse *entre-lugar*, a atividade do ator é relativa à do espectador por reciprocidade e complementaridade. O espectador visitante participante cria a dramaturgia no “aqui e agora”, como quem propõe simplesmente contar uma história, jogar, ler o trecho de um livro, apreciar imagens, trocar ideias. Criou-se uma dramaturgia original, um espaço-tempo de convívio sensível, com suas raízes fincadas em memórias reais ou fictícias e, especialmente, na relação com o outro, que cria sentidos.

Fabião (2010, p. 323) refere-se à “experiência de entrelaçamentos entre memórias, imaginação e atualidade”, vivenciada a partir do corpo cênico, que “experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação”, através de “movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico”. Corpos em “conect-ação” no espaço.

Num primeiro momento, havia um estranhamento misturado com *frisson* por parte dos visitantes ao entrar na sala. A disposição dos *performers* dava a sensação de se estar entrando num local desconhecido. Era necessário “reconhecer o território”, deslocar-se de referências e signos, o que colocava os visitantes numa condição de instabilidade.

A *performance* como linguagem ativa o corpo-potência-relação-mundo, desconstrói limites, propicia dramaturgias pessoais, cria curtos-circuitos entre arte e não arte, provoca o impulso da lembrança, permite experiências psicofísicas, de corpos suscetíveis aos entrelaçamentos. A partir dos corpos ali presentes, cria-se uma cena-não-cena, incitando múltiplas relações.

Um corpo pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós (FABIÃO, 2010, p. 323).

Impossível estimar as relações processadas entre os agentes dos escambos daquela tarde de agosto! A diversidade dos corpos que ali passaram, com seus olhares, suas memórias, suas experiências e suas percepções, atravessando e sendo atravessados por olhares, memórias, experiências e percepções dos *performers*; a profundidade dos atravessamentos que os intercâmbios propiciaram; o conjunto de sentidos de sensações compartilhadas coletivamente; e o alento do encontro entre seres humanos cada vez mais intermediados pela tecnologia, pela violência, pela falta de empatia. Experiência sensível e poética intransferível, indizível.

## Referências

- ALICE, Tânia. A potência autoficcional na construção da cena performática. In: **VII Congresso Científico de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da ABRACE**, Porto Alegre, 2012.
- ALICE, Tânia; MOTTA, Gilson. A(r)tivismo e utopia no mundo insano. **Revista ArteFilosofia**, Ouro Preto, n. 12, 2012.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: FLORENTINO; TELLES (Orgs.). **Cartografia do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contraponto**. Eletrônica, v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez., 2010.
- GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe. **Moi aussi**. Paris: Seuil, 1986.
- LEMOINE, Steïphanie; Ouardi, Samira. **Artivisme – art, action politique et résistance culturelle**. Paris: Editions Alternatives, 2010.
- MÊLICH, Joan-Carles. **A resposta ao outro: a carícia**. In: LARROSA, Jorge; LARA, Nuria Peres de (Orgs.). **Imagens do outro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.